



Osaka Gakuin University Repository

Title	『春琴抄』の舞台化は可能か A Recreation/Reconstruction of Junichirō Tanizaki's <i>Shunkin-shō</i> as a Stage Play:How to Adapt <i>Shunkin-shō</i> for a Stage
Author(s)	遠藤 芳江 (Yoshie Endo)
Citation	大阪学院大学 人文自然論叢 (THE BULLETIN OF THE CULTURAL AND NATURAL SCIENCES IN OSAKA GAKUIN UNIVERSITY), 66 : 15-27
Issue Date	2013.03.30
Resource Type	Article/ 論説
Resource Version	
URL	
Right	
Additional Information	

『春琴抄』の舞台化は可能か

遠 藤 芳 江

A Recreation/Reconstruction of Junichirō Tanizaki's *Shunkin-shō* as a Stage Play: How to Adapt *Shunkin-shō* for a Stage

Yoshie Endo

Abstract

Problems of the Stage Adaptation of Junichirō Tanizaki's *A Portrait of Shunkin*

春琴 *Shun-kin*, a stage adaptation of Junichirō Tanizaki's novel, *A Portrait of Shunkin* (*Shunkin-shō*) and *In Praise of Shadows* (*In'ei raisan*) written and directed by Simon McBurney, which I saw last July, did not sufficiently convey the original texts' aesthetic structures and themes. How then, can one stage the original texts successfully?

First, Sasuke's narrative, which eventually merged with the narrator "I," should consist itself as the matrix of other embedded narratives—the one in "The Life of Mozuya Shunkin"'s and Teru Shigisawa's—in place of the professional story-teller in McBurney's play. Sasuke/ "I" narrative will be foregrounded for the spectator/ audience to decode it retro-actively by the feedback loop of other narratives.

Second, Sasuke's masochism could be portrayed through this embedded structure of the narratives because such narrative style amounts to or suggests infinite regress, anticipation, and deference, which are the distinctive characteristics of masochism. Third, Tanizaki's aesthetics exhibited in *A Portrait of Shunkin* and *In Praise of Shadows*, which is also closely related to masochism, could be presented more effectively through the staging devices of a subtle lightening and a use of *Kurogo* (stagehands dressed in black) and puppets, common in the Japanese Puppet Theatre (Ningyō-Jōruri).

Lastly, how one can transmit Tanizaki's specific writing style onto the stage? Tanizaki's

style during this period, characterized by the minimum of punctuation, presents flat, even two dimensional space, rather than the three dimensional space typical of Western Theatre. For staging such a space, one may adapt the theatrical devices of the Japanese classical theatre such as Noh, Puppet Plays, and Kabuki. To sum up, staging Tanizaki's texts may call for an assimilation with skilled staging devices adopted in the Japanese classical, traditional theatre.

イギリス人演出家、サイモン・マクバーニーが谷崎潤一郎の『春琴抄』と『陰翳礼讃』を芝居にした『春琴 Shun-kin』を観て、この作品を戯曲化する際のいくつかの問題点が浮かび上がった。谷崎潤一郎の小説、たとえば『春琴抄』を戯曲として成功させるにはどうすればよいのか。どういう形にすればドラマ（劇）として見応えのあるものになるのか、リアリティのあるもの、それでいて文学的価値の高いものになるのか、おそらく谷崎自身、常にそれを意識していたのに違いない。彼の場合、彼自身の置かれた実生活における様々な問題を演劇として昇華させる試みを、早い時期から行っていたから¹⁾。

サイモン・マクバーニー演出、『春琴 Shun-kin』公演のスタッフ等は以下である。

〔演出〕 サイモン・マクバーニー

〔作曲〕 本條秀太郎

〔美術〕 松井るみ+マラー・ヘンゼル

〔照明〕 ポール・アンダーソン

〔音響〕 ガレス・フライ

〔映像〕 フィン・ロス

〔衣裳〕 クリスティーナ・カニングハム

〔人形製作〕 ブラインド・サミット・シアター

〔プロダクション・マネージャー〕 福田純平

〔プロデューサー〕 穂坂知恵子+ジュディス・ディマン

〔出演〕 深津絵里／成 河／笈田ヨシ／立石涼子／内田淳子／麻生花帆／望月康代
瑞木健太郎／高田恵篤／本條秀太郎（三味線）

演出上、いくつか問題があると思った。第一に、劇化するにあたっての『春琴抄』の構築の仕方、第二に佐助の「マゾヒズム」の演出方法、次に『陰翳礼讃』の組み込み方の問題、最後に戯曲作品に原作の文体を反映させるのが可能かという問題、以上四点の問題点が浮かび上がった。一つ一つ検証して行きたい。

原作『春琴抄』を劇作品としていかに再構築するのか

『春琴 Shun-kin』は原作のストーリー展開をそのまま使っているのだが、それだけでは『春琴抄』のエッセンスを出せない。劇化するには、脚本／演出で、一旦その構成も含めてストーリーそのものを解体し、再構築する必要がある。その再構築は、当然原作の上に成立するが、それでも原作そのままではない。原作に解釈を施し、それを呈示しなくて

1) 例えば、『恐怖時代』（大正5年）、『呪はれた戯曲』（大正8年）、『途上』（大正9年）等にそれが顕著である。また後述するように、実生活をして作品のごとくに、作品をして実生活にしてしまう「自己劇化」の傾向に、谷崎のマゾヒストたる所以がある。

はならない。そこのところが、今ひとつはっきりしなかった。一体何をテーマとして現出したいのかが判らなかつた。

原作は「私」が春琴と佐助の墓を訪ねるところから始まる。そんなことをしたのも、「私」が『鴎屋春琴伝』という小冊子を入手したのがきっかけだった。中身に興味を持った「私」は、その小冊子をもとに、晩年の春琴、佐助に仕えた鳴沢てるという老婦人からの聞き取りでそれを補足しつつ、自分なりに春琴と佐助の物語を造型してゆく。つまり、入れ子構造になっているのだ。核になるのは、もちろん春琴と佐助が生きていたという事実、それを包む最初の入れ子が『鴎屋春琴伝』。それが入っているのが「私」が鳴屋てるの助けを借りて造り上げた春琴と佐助の物語、『春琴抄』というわけである。これを劇化するには時間の流れをどう構成するのか、語りの有効性をいかに担保するのが課題になる²⁾。

原作の入れ子構造を確認してみる。まず、事実として、(1)「佐助と琴の数十年に渡る関係」があり、これが中心になっている。それを取り囲むのが「私」が入手した(2)「鴎屋春琴伝」であり、さらにそれを補填するのが(3)「『私』による春琴／佐助物語の再現」である。(3)には鳴屋てるから聴いた話も組み込まれている。これを戯曲化する場合、(2)と(3)を一旦解体し、その過程を観客に提示する作業が必要であろう。それによって観客が自身の「春琴／佐助」の物語を再構築する可能性が拓ける。

今回の舞台では、その解体の手段の一つとして二人の語り手が設定されていた。一人は老いた佐助(笈田ヨシ)。彼を「語り手」にしたのは、理に適った演出ではある。彼の視点というのが重要な核になっているのは事実だから。老いた佐助の語りを笈田ヨシに担わせ、それを中心に舞台展開をさせるのは意味がある。原作では鳴沢てるにしても、それを聴きとった「私」にしても、佐助の回想を素に話を構築しているから。というよりも、佐助の「イリュージョン」が『春琴抄』全体を覆っているから³⁾。

だが、彼が語る「春琴」の話を、NHK放送で『春琴抄』を朗読するアナウンサーで包み込んでしまうという設定は失敗だと思う。こちらの語りは、普通の「現代人」がどう『春琴抄』を受け取るのかということを示すためのものだったのだろう。でも、果たして

-
- 2) 明里千章は『谷崎潤一郎 自己劇化の文学』(東京：和泉書院、2001年)で谷崎が関西移住後に身に纏った作品の「語り」の手法に注目。『春琴抄』のそれと他作品との違いを、野口武彦のことは引用して説明しようとする。「春琴抄」における「私」という語り手の位置が他作品のそれと違うのは、作中人物であっても、春琴と佐助の物語に直接影響を及ぼすことの出来ない位置にること、つまり、「ナレーターであると同時にコメンテーターでもある」という重層的な仕掛けにあると述べている(205頁)。
- 3) その佐助のファンタジーは「私」のものでもある。明里千章はそれを、『春琴抄』における「私」とは、「佐助に仮託して、実は「私」自身の思いを述べて、佐助と共に春琴を神に祭り上げている。つまるところ、『春琴抄』という書物は、語り手『私』が春琴を一人の『貴い女人』として、人工的に造り上げられた理想の女性として崇拜し(略)拝跪するに至る物語である」と分析する(207頁)。

その必要があったのか。しかも、このアナウンサー、下世話の権化のような人物。中年のこの女性アナウンサーの恋愛がらみの私生活を覗き見しているような、そんな気持ちを観客に抱かせる。観客に現代の恋愛と春琴／佐助の「恋愛」とを対比させるのが、そして春琴／佐助の「恋愛」の「異次元性」を際立たせるのが狙いなのか。そうだとしたら、成功していない。原作の「私」の造型した物語をこういう形で「再構築」するのは、あまりにも稚拙なやり方というしかない。観客を混乱させるだけで終わってしまう。もっと問題は、原作のもっている魅力を損なってしまうている。佐助の「ファンタジー」を無効化することになる。

あるいはこのアナウンサーは、原作の「私」の代理、代行者として設定されているのかもしれない。原作の入れ子構成を生かしきるなら、たしかに何らかの形で「私」を代行させる必要があるだろう。例えば「語り手」として設定するとか。映画ならナレーションの形で挿入させることができるが、舞台では佐助の回想という形ですでに老いた佐助を語り手として設定済みである。ここに新たに新しい「語り手」を挿入するのは、混乱を生じさせることになる。となると、「私」の役割は観客に任せてもよいのではないだろうか。つまり、この『春琴』の舞台でのアナウンサーの役を、外してしまうということになる。

そこで問題になるのは、「私」がその話を聴き取ったという鳴沢てるの設定である。『春琴』の舞台では、アナウンサーが読み上げる原作にナレーションとして組み込まれていた。アナウンサーの役も「私」の役も設定しないと、何らかの形で鳴沢てるの語りを組み込む必要がある。春琴／佐助を回想する役、つまり「現在の鳴沢てる」として配役する方法も、選択肢の一つとして考えられるだろう。

佐助の「マゾヒズム」の演出方法

次に問題になるのは、佐助のファンタジーを、さらにはその基調になっているマゾヒズムをどう演出すれば、より効果的か、その方法である。『春琴』の舞台では佐助による「語り」と人形を遣うという二つの方法が試みられていた。佐助の語りは彼の幻想、あえていうなら妄想の中の「春琴」を語るものでしかない。それをサポートしていたのが、『春琴 Shun-kin』の舞台で登場する人形である。幼い頃の春琴は人形が「演じた」。これは佐助の語る「春琴像」があくまでも彼の幻想として成立していて、実際の春琴ではないということを示すのに最適の方法といえるだろう。人形を遣うという演出は、原作を「再現」させるのに最も効果的であると同時に、避けては通れないいわば必然としての「演出」だった。谷崎自身が自分の原作をもし舞台にかけると、きっと思いついた演出だったにちがいない⁴⁾。

4) 谷崎は歌舞伎、文楽等の伝統芸能への造詣が深く、また役者、大夫などとも個人的交流が

だから長じてからの春琴を、なぜ女優の深津絵里が、つまり生身の人間が演じるようにしたのかの理由が分からない。せっかく人形という絶好の媒体を遣うのだから、生身の役者ではなく春琴をそのままそっくり人形に仮託しても良かったのではないか。もし生身の女優が演じるなら、人形になって演じる、つまり文楽人形に似せて「人形振り」にするという方法もあっただろう。あるいは、人形そのものを深津絵里が遣ってみせるといった演出もありだったかもしれない。春琴は「実在」としてよりも、佐助のイマジネーションの中に存在しているからである。そこにしか「存在しない」からである。

主人公、あるいは「語り手」の「妄想」の上に成立する「官能美」の極地たる谷崎世界を描くのに、生身の人間を使うと失敗する可能性が高い。それだけで、リアリズム性が増してしまうからである。歌舞伎通、人形浄瑠璃通の谷崎のこと、舞台化するなら、おそらく伝統演劇の手法を採り入れたにちがいない。

次の問題点は佐助のマゾヒズムの扱い方である。谷崎研究書で彼の作品中にみられる「マゾヒズム傾向」を扱ったものは多い。ある種、「定説」にもなっている。それを分析的に解説しているのが野口武彦の谷崎潤一郎論である。彼は次のようにいう。

谷崎の生前には十分理由のあったことであるが、谷崎文学におけるマゾヒズムの問題は谷崎潤一郎におけるマゾヒズムの問題から分離されることなく、いわばこの大文豪の恥部としてきわめて遠慮がちにしか語られて来なかった。多くの評家は、なかなか国文学の研究者たちは、谷崎文学の耽美性を色どりを添える一種いわば美学的なスパイスとして以上にマゾヒズムを取り扱うことはない。(略)

しかしそれにもかかわらず、今日、谷崎潤一郎の文学をマゾヒズムと結びつけることは文学史上的な常識になっている。それには二つの理由がある。一つには、谷崎自身が自分をマゾヒストの芸術家と呼んでいることである。もう一つは、この心理学用語の大衆的普及である。もともとクラフトエピングの命名にかかるこの言葉は、たんに性心理学上の専門用語であるにとどまらず、今日では日常会話でも用いられる普通名詞になっている。谷崎潤一郎にマゾヒズムの傾向があったという事実はだれにでも知られていて、その結果だれもあえて問題にしないというのが今日の状況なのである⁵⁾。

あった。そのあたりの事情は「所謂痴呆の藝術について」(『谷崎潤一郎全集第21巻』)にも詳しい。ここで彼は歌舞伎、人形浄瑠璃の旧態依然としたありかたに異議を唱え、それらを「痴呆の藝術」だと批判しつつも、それらは「日本人ならではの官能美」の世界を持っているので、減じることはないという(355頁)。彼の伝統芸能との関係の取り方は「痴呆」という語に端的に示されているように、「近親憎悪」的な趣があって興味深い。あまりにも近くて、よく知りすぎているがゆえに、距離をとりたいという思いが現れているように思う。

5)『谷崎潤一郎論』(東京：中央公論社、1973)、48頁。

だから、『春琴抄』最大の山場での佐助の行動も当然作者である谷崎自身のマゾヒズム傾向が帰結したものと解釈できるだろう。何者かによって熱湯をかけられ、顔面に手ひどい傷を負った後、「佐助にだけは醜く変貌した顔を見られたくない」と嘆いた春琴の言外の願望を汲んで、佐助が自身の眼球を突いて自ら盲目になったのは当然の結末であった。ここに佐助のマゾヒズムは一つの完成を迎えた。評者によっては「佐助犯人説」を唱える者もいたが、それも作者自身の代弁者である語り手、「私」の性向と佐助のそれとを不可分のものと捉えるところから出てきた説といえる。

佐助のマゾヒスティックな性向は微に入り細に入り「語り手」によって描かれる。春琴は佐助と同棲し始めてからも、「佐助と夫婦らしく見られるのを厭うこと甚だしく主従の礼儀師弟の差別を厳格にして言葉づかいの端々に至るまでやかましく云い方を規定し偶々それに悖ることがあれば平身低頭して詫まっても容易に赦さず執拗にその無礼を責めた」(56頁)とあるように、徹底して主人／下僕関係を貫き通した。春琴が彼を苛む際、嬉々としてそれに従うさまを語り手は執拗に描く。ここにはもちろん、語り手自身のフェティシズムも垣間見え、語りの対象である佐助との区別がつかなくなるほど、のめり込んでいるのが判る。

それがもっとも顕著なのが、佐助が晩年に語ったという春琴の肉体の描写であろう。

佐助は(中略)晩年鰥暮らしをするようになってから常に春琴の皮膚が世にも滑かで四肢が柔軟であったことを左右の人に誇って已まずそればかりが唯一の老いの繰言であったしばし掌を伸べてお師匠様の足はちょうど此の手の上へ載る程であったと云い、又我が頬を撫でながら踵の肉でさえ己の此処よりはすべすべして柔らかであったと云った。(61頁)

とくにこの春琴の足への執着に注目したい。谷崎が「足フェティッシュ」であったことは夙に知られていて、この箇所にもそれがみてとれる。フェティシズムとマゾヒズムの親近性がここにもみてとれるだろう。それを最も端的に分析したのがジル・ドゥルーズである。彼はマゾヒズム固有の星座的配置を以下のように表現する。

否認、宙吊り、予期、フェティシズム、それに幻影が、マゾヒズム固有の星座的配置をかたちづくっている。現実、われわれが見たごとく、否定的作用を帯びたものではなく、現実を幻影へと転化せしめる一種の否認作用を帯びているのだ。宙吊りの状態もまた理想に対して同じ機能を持っていて、理想を幻影に置きかえる。待つことそれ自体が単位としての理想＝現実であり、幻影の形態もしくはその時間性なのである⁶⁾。

6) ジル・ドゥルーズ著『マゾッホとサド』(蓮實重彦訳、東京：晶文社、1973)、92-93頁。

ドゥルーズのマゾヒズム論が画期的だったのは、ずっといわれてきたようにサディズムとマゾヒズムが表裏一体のものでないことを示したこと、この両者を明確に切り離したことがあった。マゾヒズムのもっとも特徴的な点は、まさしくそれが現実を幻影へと転化させ、それを宙吊りにすること、さらには理想を幻影へと置き換えるところにこそある。そしてそこに発生する遅延状況こそ、マゾヒストが愛してやまないものである。現実が現実としてではなく、これから起こる（であろう）ことへの尽きることのない期待（anticipation）の上でのみ存在する。期待を継起し続けるもの、それがフェティッシュなのだ。そこには独特の「焦らし」がある。マゾヒストはその「焦らし」に全存在をかけて宙吊り状態を楽しむのである。

老いた佐助の語る春琴が果たして現実の春琴とどれだけ近かったのかは、いくつも留保が付けられなければならない。彼の「春琴」はあくまでもマゾヒスト佐助の幻影たる春琴なのだから⁷⁾。だから、演出する場合、その点にもっとも留意すべきだろう。マクバーニーの演出はその点には慎重であった。アナウンサーのナレーションも、この佐助の幻想を一旦括弧に入れる役割を担われたのだろう。でも、原作には厳として存在するマゾヒズムの美学が、このアナウンサーの私生活によって、茶化されてしまった感が否めなかった。ドゥルーズが認めるように、マゾヒストは現実の「否認」はしても「否定」はしていないのだ。その否認の中に、そしてそれが伸びた先の幻影にこそ「美」が存在しているのだから。彼のその先へ向けてのベクトルにこそ、美へのプロセスの過程が組み込まれている。

もう一つ、マクバーニー演出での問題は若い頃の佐助に筋肉隆々の若い役者を配した点である。この役者には台詞はないのだが、半裸で動くその動きに老いた佐助の語りが被さることになる。だが、ここまでリアルな生身の肉体が舞台に乗っていると、観客の目は当然そこに集中することになる。若い佐助が、その肉体が舞台の中心になるというのは、やはり問題だろう。もっと無機的な肉体として差し出されるべき、つまり老いた佐助の語りこそが中核にくるように演出すべきではないか。ここにかなりの違和感が残った。いっそのこと、春琴と同じく、人形ぶりに近い形で演じられた方が、より佐助の幻影を際立たせ

7) こういった谷崎特有のマゾヒズム的な描写のありかたを渡辺直己は「間接的媒介性の導入」と定義付ける。以下である（『谷崎純一郎——擬態の誘惑』新潮社、1992年6月）。

一言で要約するなら、谷崎的な書法のマゾヒズムは、執拗に間接的な媒介性の導入によって、運筆の情熱をみずから不断にずらしつつ高めてゆく一連の形態のもとに見出される。たとえば、巧妙な省筆を被るヒロインの肉体を比類なく官能的な地勢描写が代替し媒介する「略」といったその「はがゆい間接感」[中村光夫]のうちで、言葉たちはたえず、じしんに備った求心性から身をそらしながら、再現ではなくむしろ産出的な姿態をおびようとするのだが、この点、「小説」の説話論法的な形式としてまず目を惹くのは、＜伝聞＞のきわだちである。「略」出来事はつねに二重、三重の＜伝聞＞として構成される（89頁）。

ることになったように思う。若い佐助の容貌、肉体は実際にはさほど重要ではない。むしろ、佐助の肉体の明示は邪魔である。なぜなら、彼は老いた佐助が語る春琴の物語の単なる駒だから。その語りで動く人形のようなものである。その語りが醸し出す幻影をより際立たせ、その幻影をより確かなものとして観客に受け取ってもらわなくてはならない。そのためには、できるだけその語りを邪魔しないような若い佐助でなくては困るのだ。あとの作業を観客に任せるには、そここのところを確実にしておく必要があるだろう。

『陰翳礼讃』の組み込み方

マクバーニーの演出が扱ったもうひとつの谷崎作品が『陰翳礼讃』であるという。『陰翳礼讃』は西洋と日本（そしてアジア）との比較文化批評になっていて、西洋が尊ぶ「明るさ」に対し、あくまでも暗さ、そしてその暗さのなかにほんやりと浮き上がる影を美しいとする視点を採る。それは建築での、照明での日本人が愛でてきた陰翳を詳細に辿る形式を採っている。寺院、料亭、茶室等の建築物の内部に必然的に生じる暗闇とそこに暮らす、あるいは暮らしてきた人の営みを再現しようとする。そういう場で提供される料理にもそれは及んでいて、谷崎美学が「哲学的」というより、ずっと具体的なところに根付いていることを裏付けている。それが遺憾なく発揮されるのが、彼の通曉していた能、歌舞伎、文楽といった日本の伝統芸能の特徴こそがまさに日本人の独特の審美観を表していると断言する時である。

知っての通り文楽の芝居では、女の人形は顔と手の先だけしかない。胴や足の先は裾の長い衣裳の裡に包まれているので、人形使いが自分たちの手を内部に入れて動きを示せば足りるのであるが、私はこれが最も実際に近いのであって、昔の女というものは襟から上と袖口から先だけの存在であり、他は悉く闇に隠れていたものだと思う。当時であって、中流階級以上の女はめったに外出することもなく（略）大概はあの暗い家屋敷の一と間に垂れ籠めて、昼も夜も、ただ闇の中に五体を埋めつつその顔だけで存在を示していたといえる。（略）極端に言えば、彼女たちには殆ど肉体がなかったのだといっていい。（中略）そして私はあれを見ると、人形の心棒を思い出すのである。（略）また或る者は、暗い光線で胡麻化した美しさは、真の美しさでないというであろう。けれども前にも述べたように、われわれの思案のしかたはとにかくそういう風であって、美は物体にあるのではなく、物体と物体との作り出す陰翳のあや、明暗にあるのであると考える⁸⁾。

8)『谷崎潤一郎随筆集』（東京：岩波文庫、1985年）、205-207頁。

西欧的な美というものが、硬質の明瞭な、そして立体的なものであるのに対し、日本では美はもっと不明瞭な、捉えどころのない、平面的なものであるということだろう。西欧の例えば彫刻、彫像などが、これみよがしに白日のもとにその存在を誇示するものであるのに対し、日本の仏像、あるいは文楽人形は、その暗闇に秘された部分を暗示するのみである。その実体としての不明瞭さ、不確かさこそが、見る側の想像力を喚起し、そこに独自の美の鑑賞法が生まれる。谷崎潤一郎がこうに美というものを捉えているのは、まさしくマゾヒスト谷崎らしい。マゾヒストが見る側になる場合、そこには常に「遅延」とそれゆえの「期待」が存在するから。となると、『春琴抄』を『陰翳礼讃』の文脈で舞台化する場合、この谷崎の性向を強調する方が、原作の再現に忠実であるということになる⁹⁾。マクバーニーの演出した舞台での佐助のあまりにもリアルで生々しい肉体は西欧的な明りの中でのみその存在が生きるものであって、この舞台には相応しくない。もっと平板な肉体へと化合させるべきだった。

ただ、舞台自体をかなり暗くして、その中に灯りがほのかに見えるという照明法は原作の趣旨に適っていた。その客席からぼんやりとしか見えない舞台に人形と黒子の人間とが、蠢いている様は、まさに『陰翳礼讃』を再現していた¹⁰⁾。

原作の文体をどう生かすか

最後の問題点は、『春琴抄』の独特の文体をどういう形で舞台に取り込めるかという問題である。果たしてマクバーニーの演出は、文体の舞台化に成功していたのだろうか。私には「成功」したとは思えなかった。その原因はおそらくマクバーニーが頼ったであろう英訳にあるのと思う。『陰翳礼讃』を英訳で読むと、原作にある谷崎特有の意図的な曖昧さが捨象され、理路整然とした合理的な文章になっていて、驚く。その特有のクセが

9) このあたりの谷崎の性向を河野多恵子はその谷崎潤一郎論、「心理的マゾヒズムと関西」（『群像日本の作家8 谷崎潤一郎』、小学館、1991年）において、「心理的マゾヒズム」あるいは、「人格上フェティシズム」と呼ぶ。以下である。

（心理的マゾヒズムは）人格上のフェティシズムといえるかもしれない。設定や趣向によって、実態たる人格から摺り取った一部の人格、あるいは実体たる人格から派生せしめた人格に対する異常性愛が心理的マゾヒズムといえるだろう。その人格上のフェティシズムが満たされるためには、実体たる人格の方の存在があらわであるのは望ましいことではなく、実体たる人格を翳ませる必要は、所詮その肉体を数ませる必要にまで到らざるにはないはずである。見えすぎは不都合なのである（20頁）。

10) 渡辺直己も「陰翳美」こそがマゾヒズムの拠って立つ美学であるとし、それは醜化という手法をとるという。明視の過剰を拒むかのように、ヒロインたちは「うすものを一枚かぶったやうにはやけて」、「蘭たけた」（『蘆刈』）顔立ちを共有するのだし、「物体」そのものではなく「物体」と「物体」との作り出す陰翳のあや（『陰翳礼讃』）をみずからうべなうためにこそ、『春琴抄』の佐助は目を突くのであるという（『谷崎純一郎——擬態の誘惑』、86-87頁）。

「矯正」され、英語独特のクリアなレトリックに修正されてしまっている¹¹⁾。谷崎らしからぬ、そういう論旨の展開になっている。その点が三島由紀夫作品の英訳と違う点だろう。三島由紀夫の文章はきわめて明晰、だから翻訳する場合、その合理的に構築されたレトリックを英語に置き換えればすむ。もちろん英語のレトリックとは多少のズレがあるが、そのズレがズレと判別できるように訳すことも可能である。一方谷崎潤一郎の文体が拠る「構造体」としてのレトリックにはおよそ合理性が乏しい。もちろんそこには一応日本語的なレトリックはあるが、それは西欧的なものとはまったく違ったものである。それを野口武彦は次のように説明する。

唐草模様のようにあまり陰影濃淡がはっきり眼に映りません。『鍵』などもそうですね。読む度に非常に異様な感じがするのは、十九世紀的なロマンの世界ではないからなんです。たとえば、テーゼありアンチ・テーゼあり、異質な性格がからみ合ってドラマを織りなしていくというのではなくて、平面的だけれども、しつこくセックスでつながり合っている人間のとぐろのようなものを書いています¹²⁾。

西欧的レトリックはテーゼ／アンチ・テーゼによって成立せしめられる立体的構造を持つ。三島はそれを強く意識して、文章を書いたのだろう。谷崎にはそういう「配慮」はない。というかむしろそれを無視したべったりとした平面上の文の「つながり」によって、人間の間の抜き差しならない感情の応酬、関係の複雑さを描こうとする。それは、西欧的なレトリックのもとで可能となる登場人物の心理描写とはおよそ異なったものである¹³⁾。次のような文章はその典型であろう。

手曳きという役は手を曳くばかりが受け持ちではない飲食起居入浴上廁等日常生活の

11) 谷崎自身が文体について、持論を以下のように展開している。「(略) 前の源氏物語の一節と云ひ、此の雨月物語の叙述と云ひ、畢竟斯くの如き文章にはセンテンスの切れ目がない、全體が一つの連続したものであると考へるのが至當であります。それを、西洋流の文法の頭で幾つかのセンテンスに分けようとすれば、いろいろの主格を補はなければなりません、日本文では左様な形式を整へるに及ばぬ。つまり、前者では源氏の君、後者では西行法師が事實上の主人公であつて、それ以外に、主格といふものがないのである」(『文章讀本』谷崎潤一郎全集第21巻、1983)、175頁。

12) 『シンポジウム日本文学16：谷崎潤一郎』(東京：学生社、1976年)、78-79頁。

13) 谷崎自身はこのあたり、かなり確信犯的である。『春琴抄』に登場人物の心理描写が欠けているという批判を受けた谷崎は「春琴抄後語」(『谷崎潤一郎全集第21巻、85-86頁』)で、「私は春琴抄を書く時、いかなる形式を取ったらばほんたうらしい感じを與へることが出来るかの一事が、何よりも頭の中にあつた。そして結果は、作者として最も横着な、やさしい方法を取ることに帰着した。春琴や佐助の心理が書けてゐないと云ふ批評に対しては、何故に心理を描く必要があるのか、あれで分つてゐるではないかと云ふ反問を呈したい」と反論している。

些事に互って面倒を見なければならぬ而して佐助は春琴の幼時より此れ等の任務を担当し性癖を呑み込んでいたので彼でなければ到底気に入るようには行かなかった佐助は寧ろ此の意味に於いて春琴に取り欠くべからざる存在であった。それに道修町の時分にはまだ両親や兄弟達へ気がねがあったけれども一戸の主となつてからは潔癖と我が儘が募る一方で佐助の用事は益々煩多を加えたのである此れは鳴沢てる女の話で流石に伝には記してないが、お師匠さまは厠から出ていらつしても手をお洗ひになつたことがなかったなぜなら用をお足しになるのに御自分の手は一遍もお使いにならない何から何まで佐助どんがして上げた入浴の時もそうであつた（略）。(58-59頁)

句読点を省き、べったりとした、綿々と繋がる文と文から立ちのぼるのは佐助と春琴の抜き差しならない絡みあつたエロティックな関係である。まさに「しつこくセックスでつながり合っている人間のとぐろのようなものを書いて」いるのだ。こういう文体でなければ、マゾヒスト佐助とそれを悦ぶ春琴の息の詰まるような濃密な関係、その関係を配した空間は立ち上がってこないだろう。

ちなみにこの箇所、英文では以下のように翻訳されている。

The task of being her guide was not confined to leading her here and there by the hand; one had to see to all the little details of her daily life—eating and drinking, getting up and going to bed, taking baths, going to the lavatory, and the like. And because Sasuke had been responsible for these duties ever since her childhood, and understood all her idiosyncrasies, no one else could manage them to suit her. It was in this sense, rather than the physiological, that Sasuke was indispensable.

Moreover, at home in Dosho-machi Shunkin had been subject to the restraining influence of her parents and her brothers and sisters, but as the head of her own household her fastidiousness and waywardness went from bad to worse. Sasuke's duties became still more demanding.

For certain further details, which were naturally omitted from the *Life*, I am indebted to Shigizawa Teru. "Even in the lavatory my mistress never washed her own hands," she told me. "Shunkin was not in the habit of doing things like that for herself—they were all done by Sasuke. He even bathed her."¹⁴⁾

句読点はもちろんのこと、段落分けも成されていて、原文のだらだら感はない。接続詞

14) Junichirō Tanizaki, *Seven Japanese Tales* (translated by Howard Hibbett, New York: Vintage Books, 1963), 42-43.

も配され、リーズニングはきちんと意識されている。原文と英語訳とを比べると、明らかに立ち上がっている空間が異なる。原文がのっぺらぼうの平面だとすれば、英語訳の方は立体的ないわば三次元的空間である。訳の方の空間からは二人の濃密な性関係は遠景になってしまっている。

では、この谷崎文体をどういった形にすれば舞台に実現できるのだろうか。方法の一つとして考えられるのは、ナレーションをだらだら口調にするとことだろう。継ぎ目、区切りのない、息継ぎのあまりない、抑揚も極力抑えた「語り」にする。つまり、原作の文章をそのまま読み下す。もし、語り手を佐助のみにするなら、佐助の語りをそういう形にする。佐助以外にも、例えば「私」なり「鳴沢てる」なりの語り手を設定するなら、その語りもだらだら調にする。舞台だから当然そこには三次元空間が出現しているわけで、それにそういう平板なナレーションをかぶせると、小説の平面的な世界とは異なった位相が生まれるだろう。それは、西洋演劇の舞台の立体的空間というよりも、どちらかという人形浄瑠璃、文楽の舞台に近くなる。舞台空間の立体性と句読点を無視して綿々と続く語り（文楽の場合は大夫の語り）とが渾然一体となった劇空間である。

以上、谷崎潤一郎の『春琴抄』を舞台化するのに、どうすれば原作を生かしたものにできるのかを考えてきた。谷崎作品を劇化するには、やはり日本の伝統芸能に知悉する必要があることが分かる。西洋的文脈で劇化すると、原作のもつ独自性を失ってしまうことになる。とくに谷崎が「日本回帰」したとされる時期以降の作品を、もちろん『春琴抄』もその一つなのだが、舞台に乗せるのは、伝統演劇の抱えてきたさまざまな劇的手法に頼らないでは、およそ不可能なのではないだろうか。

文中、谷崎潤一郎著『春琴抄』（東京：株式会社ほるぷ、1984年）からの引用は引用文末尾に頁数を示した。